Por una lectura fílmica del cine en las aulas

Mercè Coll

La utilización e inclusión del cine en el aula como recurso didáctico en los programas de Secundaria y de Bachillerato, especialmente en las áreas de ciencias sociales y de lengua y literatura, es cada vez más frecuente. Sin embargo el análisis de los filmes utilizados no se realiza desde la especificidad del lenguaje cinematográfico. En la práctica docente es habitual que los comentarios se reduzcan a una valoración argumental, sin considerar que dicho contenido es inseparable de la forma fílmica en que se expresa.

Esta consideración argumental limita también la reflexión crítica a la perspectiva ideológica del supuesto contenido de las historias que los filmes nos transmiten y se mesura dicha perspectiva a partir del contraste entre la experiencia real y lo que muestran las imágenes. Con esta actitud no sólo se falsea el significado del film sino que se legitiman las pretensiones de naturalidad y transparencia del propio discurso fílmico.

La eficacia ideológica de un film se basa precisamente en este intento de borrar cualquier tipo de huella que evidencia su carácter artificial, su carácter discursivo. Sus estrategias y sus recursos van dirigidos a anular la distancia entre la imagen y su referente, hasta llegar a confundir la imagen con la realidad.

La familiaridad que mantenemos con las imágenes nos hace suponer que su comprensión es inmediata, casi espontánea, y que, por tanto, su interpretación no requiere un aprendizaje especial.

Somos conscientes de la influencia social de las imágenes y muchas veces reivindicamos la necesidad de adoptar una actitud crítica que nos defienda de su poder de persuasión, pero en la práctica docente olvidamos este malestar, y sucumbimos a su seducción al actuar como cómplices de sus estrategias persuasivas. Hablamos de un film como si se tratase de un espejo que refleja el mundo, de un espejo más o menos distorsionador pero que en cualquier caso nos pone en contacto con la realidad de las cosas.

Se afirma que algo se esconde en la imagen al constatar su influencia, pero pronto cedemos a sus encantos cuando se trata de valorar su contenido. Al no evidenciar sus recursos expresivos confirmamos su pretendida inmediatez y naturalidad, dos justificaciones de probada eficacia para promover la confusión entre imagen y realidad.

Ante esta situación se afirma la necesidad de leer los textos fílmicos a par-

VISIT…

tir de su forma específica de significación, una lectura que no puede reglamentarse desde un modelo universal que sea eficaz y útil para todo tipo de filmes, sino que debe orientarse como vía de conocimiento de los elementos utilizados y de su especial articulación.

Existe una multiplicidad de lecturas en función de las preguntas que formulamos al texto fílmico; esta diversidad define el análisis como un proceso de desciframiento de sus diversas significaciones que se desvelan, precisamente, gracias a los interrogantes que enunciamos.

El texto fílmico actúa como un palimpsesto donde se inscriben las marcas del tiempo de su realización y donde se superponen las del tiempo de lectura, es decir donde se depositan todos los discursos que se han elaborado sobre él y que continuamos elaborando.

A modo de ejemplo y para concretar las reflexiones apuntadas sintetizamos una posible vía de análisis del film *La promesa* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1996). El film nos relata la historia de Igor, un chico belga de 15 años que trabaja con su padre en la explotación de una red clandestina de trabajadores inmigrantes. El tema es sugerente y su intención es promover una actitud reflexiva y critica sobre el problema.

El interés del film y su eficacia crítica reside en no ofrecer ninguna respuesta definitiva, y su característica más determinante es la distancia que establece con relación a la historia relatada, una distancia construida a partir de una elaborada composición y articulación de las imágenes.

La historia no presenta ningún tipo de coartada moral ni sentimental, sino que se construye como la representación de unos hechos que van encadenándose sin ninguna motivación clara que permita justificarlos o rechazarlos. Esta distancia crítica puede medirse por la posición de la cámara respecto a los personajes y a las situaciones representadas, posición que articula todo el relato.

Constantemente la cámara sigue el itinerario de los personajes, tanto en interiores como en exteriores, y nos sitúa como espectadores al lado de los protagonistas, con los que compartimos una visión parcial, una visión limitada a la posición que ocupamos (a la posición que ocupa la cámara). No existen planos generales que nos presenten globalmente una escena, sino que constantemente se fragmenta el espacio con planos cortos o movimientos de cámara que no nos permiten ocupar una posición estable en el interior de la escena.

Estos itinerarios y posiciones señalan las relaciones que se establecen entre los personajes, unas relaciones de explotación y violencia que se dibujan a partir de una determinada composición dramática del espacio fílmico.

La inclusión del espectador en la escena como observador-partícipe de la situación no se realiza a través de la identificación con determinados personajes, tal y como ocurre normalmente en la mayoría de filmes. No existen planos frontales donde podamos contemplar la expresión de un rostro o de una mirada, sino que los encuadres fragmentan constantemente los rostros o nos muestran perfiles que no expresan abiertamente una emoción con la que

podamos vincularnos. Las vivencias, afectos y sentimientos de los personajes son fugaces esbozos mostrados por los gestos o por miradas desviadas de nuestra posición especular como espectadores.

Esta manera de mostrar los hechos es similar a la percepción real que podríamos tener de ellos si nos encontrásemos realmente en las situaciones representadas. Este plus de realidad que construyen las imágenes contrasta con la situación que habitualmente ocupamos en la representación fílmica, donde es usual tener una posición privilegiada que nos permita ver con comodidad las escenas que se suceden ante nuestros ojos. La composición de los planos nos incluye en la escena y su articulación mediante el montaje conduce nuestras expectativas a través del relato.

En *La promesa* ocurre todo lo contrario, ya que en él se establece una oscilación constante entre la implicación y la distancia. Este vaivén no nos permite tener una situación clara desde donde poder observar los hechos sino que constantemente se desdibuja nuestro lugar como espectadores.

Toda la carga crítica del film y su eficacia se explican por esta distancia que establece el film entre las imágenes y aquello representado, una distancia que da cuenta de su artificio pero que a la vez nos implica como espectadores al situarnos en estas escenas construidas. Esta distancia fría, no emocional, respecto a los hechos y la simultánea complicidad que tenemos como observadores es una buena muestra de las capacidades de la imagen para aproximarnos a la realidad sin necesidad de confundirse con ella.

El análisis sugerido brevemente en las líneas anteriores supone un uso del fragmento como método explicativo y expositivo, tal y como se utilizan en los comentarios de textos documentales o literarios. Esta utilización del fragmento o de un conjunto de fragmentos no excluye la lectura-visionado de la obra completa, que puede realizarse como complemento final o como motivación inicial del ejercicio de análisis.

Este uso del fragmento se complementa con la utilización del montaje de diversos fragmentos de un mismo film o de filmes diversos con los que se quiera establecer algún tipo de relación o comparación. Un ejemplo ilustrativo es un análisis comparativo entre una obra literaria y su adaptación cinematográfica. Podemos optar por elegir una variable de la obra (la perspectiva narrativa, la construcción de los personajes, la temporalidad, etc.) y comparar su utilización literaria y fílmica, o bien considerar algún aspecto temático de la obra que se reproduzca con variantes argumentales en otros filmes.

La novela de Stevenson *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* podemos compararla con alguna de las numerosas adaptaciones que se han realizado y destacar las similitudes y diferencias de los recursos expresivos utilizados en cada caso. También podemos realizar este trabajo comparativo a partir de un montaje de las distintas adaptaciones que se han realizado. En este caso, al seleccionar una misma escena y analizar su especial tratamiento en cada film, la comprensión de la obra literaria y fílmica se amplia a un conocimiento de la evolución del cine. Un ejemplo claro lo encontramos en la transformación de Jekyll en Hyde, episodio brevemente explicado en la obra literaria que tiene una espe-

cial relevancia en las obras fílmicas por su carácter espectacular. Esta escena, normalmente representada ante un espejo o alguna superficie que refleje el nuevo rostro, nos permite determinar el significado que cada film da a la transformación de Hyde a partir de los recursos utilizados y a la vez esta variedad de recursos nos informan de la evolución del lenguaje cinematográfico.

Si destacamos el tema de la obra y valoramos sus variantes ampliamos considerablemente las perspectivas de análisis. En relación con la obra de Stevenson podemos señalar el tema del doble, un tema clásico en el cine de terror que nos permite recorrer la evolución del género y considerar las distintas interpretaciones que se han formulado desde ámbitos y disciplinas diversas (filosofía, historia, psicoanálisis, antropología, sociología, etc.).

Las perspectivas de análisis son muy variadas y ponen en juego una diversidad de saberes y conocimientos. Las significaciones de un film no se agotan con ningún análisis, sino que su sentido va surgiendo en cada nueva lectura.